

Les Grateful Dead et Friedrich Nietzsche : transformation de la musique, transformation de la conscience

*The Grateful Dead and Friedrich Nietzsche : Transformation in Music and
Consciousness*

Stanley J. Spector

Traducteur : Alexandre Tanase



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/3284>

DOI : 10.4000/volume.3284

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 91-105

ISBN : 978-2-913169-33-3

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Stanley J. Spector, « Les Grateful Dead et Friedrich Nietzsche : transformation de la musique, transformation de la conscience », *Volume !* [En ligne], 9 : 2 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2016, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3284> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3284>

Les Grateful Dead et Friedrich Nietzsche

Transformation de la musique, transformation de la conscience

par

Stanley J. Spector

traduit de l'anglais (États-Unis) par Alexandre Tanase

Résumé : Plus que tout autre groupe de San Francisco au milieu des années 1960, les Grateful Dead représentent la quintessence du rock psychédélique. Dans cet article, j'analyse la manière dont leur type d'improvisation, qu'on a appelé « jamming » – quoiqu'il incorpore des techniques typiques du jazz – se révèle être une transformation des façons de jouer de la musique. Ce style amena le groupe à composer un nouveau genre de musique, le rock psychédélique. Un changement dans la conscience sous-tend cette mutation du jeu et de la composition, auquel correspond un changement ontologique qui est l'un des traits distinctifs de la contre-culture des années 1960.

Mots-clés : *Transformation – improvisation – « Dark Star » – Nietzsche – raison – Éternel Retour*

Abstract : More than any other of the San Francisco bands from the mid 1960's, the Grateful Dead have been identified as the quintessential psychedelic rock band. In this paper, I discuss how their mode of improvising, what has been called jamming, while incorporating the traditional jazz modes of improvisation is actually a transformation in a style of playing music. Playing in this new style eventually led the band to compose a new kind of music—psychedelic rock. Underlying the transformation in the way they played and in the songs they composed is a shift in consciousness with a corresponding shift in ontology that is one of the markers of the 1960s counterculture.

Key words : *Transformation – improvisation – « Dark Star » – Nietzsche – reason – Eternal Return*

Au début, les cinq membres originels des Grateful Dead s'appelaient The Warlocks. Ils jouèrent avec ce nom d'avril à décembre 1965, et découvrirent alors qu'un autre groupe le portait déjà. Ils changèrent donc, et jouèrent pour la première fois sous celui de Grateful Dead le 4 décembre 1965 à San José, lors d'un *Acid Test* au « Big Nin's ». Ils furent, dès leur premier concert sous le nom de Grateful Dead, au centre d'une contre-culture dont faisaient aussi partie Neal Cassady, Allen Ginsberg et Ken Kesey. Alors que Kesey et les Pranksters expérimentaient de nouvelles formes d'art, les Grateful Dead expérimentaient, eux, différentes formes musicales : en premier lieu, un nouveau genre musical, le rock « psychédélique » ou « *acid* » rock, et, aussi, une façon unique de jouer, le « *jam* » ou « improvisation collective ». Les Grateful Dead eurent incontestablement du succès. Le groupe donna, sur une période de 30 ans, 2314 concerts, dans plus de 500 salles, intégrant à leur style de jeu et à leur son caractéristiques des éléments issus de la folk, du bluegrass, du blues, du rhythm and blues, du jazz, du classique et du rock 'n' roll. Il serait intéressant, mais largement hors de notre portée ici, d'étudier les relations dynamiques qu'entretiennent les éléments suivants : les succès du groupe dans ses expérimentations musicales, sa réussite commerciale (en termes de *fans*), les états de conscience nécessaires pour que les musiciens jouent de cette façon, et les états de conscience de ces légions de *fans* incroyablement réceptifs, qui encourageaient en permanence le groupe, le soutenant avec indulgence quand celui-ci prenait sans cesse de nouveaux risques musicaux. Mon but ici sera plus modeste : il s'agira de distinguer différents

modes d'improvisation et de décrire les essais psychédéliques des Grateful Dead à partir de leurs performances improvisées, pour montrer ensuite que la forme de conscience que requiert l'improvisation à la façon des Grateful Dead est un exemple de « l'instant présent » dont parle Nietzsche quand il formule l'idée de l'Eternel Retour du même.

Bill Graham, le célèbre producteur de rock de San Francisco, exprima parfaitement le sentiment de la plupart des fans des Grateful Dead quand il fit inscrire sur la devanture du Winterland : « Ce ne sont pas les meilleurs dans ce qu'ils font ; ce sont les seuls à faire ce qu'ils font ». (Dorling Kindersley, 2203 : 253). Graham n'était pas le seul à penser que les Grateful Dead proposaient quelque chose d'unique. Pour Kesey, par exemple :

« Tous ceux qui ont été sous acide et ont senti Garcia s'introduire en eux, les toucher, se sont dit à un moment : « Ce n'est pas simplement lui qui me transforme – je le transforme aussi ! » Alors vous levez les yeux et vous voyiez le visage de Garcia s'éclairer sous l'effet de ce retour. C'était merveilleux, unique. Quand les Doors jouaient, leur musique allait vers vous. Quand John Fogerty chantait, sa musique allait vers vous. Dans le cas des Dead, si le public était vraiment bon, et qu'il commençait à le sentir, alors c'est le public qui jouait les Dead. Autrement dit, les Dead n'avaient pas à être les *leaders*. Ils pouvaient laisser le public jouer les *Dead*. » (Greenfield, 1996 : 76)

Personne ne jouait de cette façon. Les autres groupes n'encourageaient pas le public à participer ainsi. Le public des Grateful Dead participait et, par là, poussait le groupe à continuer ses recherches musicales improvisées, libres de toute forme. Le groupe explorait souvent les différentes possibilités musicales qu'offrait un accord, la mesure, voire une simple note,

et improvisait toujours de façon spontanée pendant la performance, les membres du groupe écoutant les idées des autres membres, leur répondant, et introduisant leurs propres idées. Ces recherches musicales débouchaient souvent sur une apothéose musicale qui dans le cas des Grateful Dead, correspond au moment de l'improvisation collective, du même style que celle des *jams* joués au milieu de compositions relativement structurées.

S'inspirant de Coltrane, qui improvisait souvent ses solos à partir du contexte établi par la section rythmique et qui pouvait aussi répondre aux suggestions musicales des autres membres de son quartet, les Grateful Dead innovèrent en passant, de cette possibilité pour un musicien d'improviser au sein d'un ensemble, à l'invention d'un nouvel espace musical qui autorise et incite chaque membre du groupe à jouer simultanément en solo. En jouant de cette façon, les Grateful Dead inventèrent un nouveau genre de musique : le rock « psychédélique » ou « *acid rock* ». Ni la ballade, le blues, le rhythm and blues traditionnel, et encore moins le jazz, la folk, le bluegrass, et quelques unes des chansons que les Grateful Dead introduisirent dans la culture musicale du milieu des années 1960 ne peuvent être décrites de cette façon, comme des tentatives pour explorer de l'intérieur ou de l'extérieur les structures musicales elles-mêmes, avec chez les musiciens comme dans le public la recherche de nouveaux états de conscience. Il semblait naturel pour le groupe d'aboutir à ce type de musique, qui lui donnait toute latitude pour improviser.

Les improvisations musicales se caractérisent en général par deux traits : la création spontanée de quelque

chose qui n'a jamais été joué auparavant, d'une part, et cet élément dialogique premier propre à toute structure musicale d'autre part. Ces deux éléments sont bien évidemment présents dans la musique des Grateful Dead. Celle-ci était par ailleurs très structurée, et c'est au sein de cette structure que les membres du groupe avaient la liberté d'improviser. Autrement dit, pendant qu'ils inventaient quelque chose sur le moment, ils jouaient toujours au sein d'un contexte fourni par la structure musicale qu'ils étaient en train d'explorer. Et même quand ils essayaient des idées musicales entre deux chansons définies, ils jouaient toujours ensemble en tant que groupe au sein d'une structure.

La plupart des improvisations, bien qu'étant à la fois spontanées et dialogiques, sont généralement le résultat d'un mélange de deux procédés, hiérarchiques et associatifs (Pressing, 1998). Il y a improvisation hiérarchique à chaque fois que les musiciens jouent de façon spontanée à l'intérieur du contexte offert par la structure de la composition. Cette structure est souvent soutenue par la section rythmique, qui énonce les limites définies de la chanson, tout en permettant par intermittence les explorations spontanées du soliste. D'autre part, il y a improvisation associative quand, la structure dominante de la chanson étant largement abandonnée, chaque musicien propose à son tour de nouvelles idées. Chacun écoute l'autre et lui répond, et les musiciens construisent dans le même moment un nouveau cadre collectif pour leurs dialogues musicaux, affranchis de toute forme préétablie.

Bien entendu, les Grateful Dead improvisaient de façon à la fois hiérarchique et associative. Ils impro-

visaient de façon hiérarchique chaque fois qu'un musicien jouait un solo au sein d'une chanson dont la structure était établie par les autres membres du groupe. Les airs de blues traditionnels, les chansons de cow-boys ou encore les nombreuses reprises permettaient aux différents membres du groupe d'improviser chacun indépendamment. À d'autres moments, les *jams* étendus ou les enchaînements entre deux chansons structurées produisaient une dynamique associative où chaque musicien dialoguait avec ses partenaires, suggérant des idées musicales et répondant à celles des autres membres du groupe. Mais à côté de ces deux modes d'improvisation, les Grateful Dead en ont inventé un troisième dont le propre, selon David Malvini, est d'être « transformationnel » – cette qualité naissant selon lui de « l'espace et de la tension » entre les formes hiérarchiques et associatives (Malvini, 2007 : 5).

Toute improvisation demande un sens musical et des qualités techniques élevées, et cela non seulement chez l'interprète, mais aussi au sein de l'ensemble. Les musiciens doivent très bien maîtriser leur instrument, mais aussi être capables de mener un dialogue musical avec leurs partenaires. Ils doivent écouter ce que disent les autres musiciens, et puis répondre à leur façon. Les Grateful Dead jouaient en se servant des modes hiérarchique et associatif d'improvisation, mais avaient aussi développé une technique supplémentaire : chaque musicien joue de façon spontanée sans avoir à suivre de façon consciente, ou à répondre, à ce que les autres membres du groupe sont en train de jouer.

Le groupe était conscient des efforts que demande une telle façon de jouer. Jerry Garcia dit une fois

pendant un entretien avec David Gans qu'« on ne peut pas jouer à la façon des Grateful Dead sans travail. Ce n'est pas quelque chose qui nous est juste tombé dessus » (Gans, 2002 : 68). Il fallait s'entraîner : tout d'abord, apprendre la structure de la chanson ; ensuite, voir comment chaque musicien pouvait jouer en solo au sein de cette structure (improvisation hiérarchique) ; voir comment chaque instrument ou musicien pouvait participer à un dialogue musical libre détaché de la structure musicale de la chanson (improvisation associative) ; enfin, proposer une idée musicale non pas *en réponse* à celle d'un autre musicien, mais en relation avec elle – autrement dit, danser, musicalement, dans l'espace des phases de l'improvisation.

Pour Phil Lesh, cette étape dans le développement du groupe vient du fait qu'ils sont « retournés s'entraîner. » Le but, selon ses propres termes, était

« ... d'apprendre, avant tout, comment jouer ensemble, s'embarquer, devenir, selon notre expression de l'époque, « comme les doigts de la main ». [Ce faisant], chacun de nous personnalisait de façon consciente son jeu, pour coller avec ce que les autres jouaient, avec ce que chacun est comme individu, et pour arriver à fusionner nos consciences en un seul esprit, celui du groupe. » (Lesh, 2005 : 56)

Autrement dit, chaque musicien, tout en transformant sa conscience individuelle en vue d'une conscience de groupe, développait dans le même temps une nouvelle façon de jouer permettant au groupe dans son ensemble d'improviser de façon transformationnelle.

Dans son analyse des compositions du groupe de 1966 et 1967, Michael Kaler décrit la façon dont ils

apprenaient à improviser. D'après lui, pendant que les membres du groupe développent le *jam* et le son qui leur sont propres,

« ... leur véritable innovation, ce qui différencie leur approche, [est] leur volonté de montrer les potentialités dissimulées dans les structures et les codes qui composent l'expérience vécue habituelle. Ce que font les Grateful Dead, ce n'est pas tant changer ces codes et ces structures – la chanson reste une chanson, le groupe reste un groupe – que de les faire craquer pour montrer la liberté qui réside en leur cœur. » (Kaler, 2011 : 97)

Les Grateful Dead n'abandonnèrent pas formes ou structures. La première étape vers leur transformation révolutionnaire de l'improvisation peut, selon Kaler,

« être mise en rapport avec un rythme de jazz. Les paramètres de la composition (tonalité, rythme, mélodie etc.) sont connus, son caractère est défini dans les grandes lignes, mais au sein de ce contexte les musiciens sont libres de jouer comme ils l'entendent, ajustant sans cesse leur partition et leur phrasé pour exprimer leur réaction à ce que qui est en train de se passer à tel ou tel moment, pour répondre à ce que font les autres musiciens – ou encore, potentiellement, pour développer l'harmonie ou le rythme de la chanson. »

À ce point de leur évolution musicale, les Grateful Dead improvisaient encore principalement selon les modes hiérarchique et associatif. À mesure qu'ils devenaient plus sûrs d'eux-mêmes, ils avançaient dans d'autres directions, et commençaient à jouer consciemment sur le mode transformationnel. Avec cette nouvelle étape de leur développement musical, comme musiciens individuels et membres d'un groupe, les Grateful Dead commencèrent à abandonner les structures et les formes dominantes, et à jouer ce qui deviendrait le sommet « psychédélique » de leur répertoire : « Dark Star ».

Cette étape s'accompagna de l'arrivée de deux nouveaux membres, Mickey Hart et Tom Constansen. Grâce aux trois années précédant l'arrivée de Hart en septembre 1967, les cinq membres de départ (Jerry Garcia, Phil Lesh, Bob Weir, Bill Kreutzmann et Ron McKernan) formaient désormais un groupe chevronné, avec 102 concerts en 1966 et 101 l'année suivante avant l'arrivée de Hart. Ils étaient toujours en train d'explorer durant cette période différents styles et genres musicaux, comme pendant les *Acid Tests*, et, en septembre 1967, avaient écrit des chansons aux paroles psychédéliques et qui laissaient par ailleurs des espaces pour improviser et expérimenter. Ils arrangèrent aussi certains classiques afin de pouvoir y proposer des *jams*. Ils ne jouèrent en 1966 que des reprises, en particulier « Viola Lee Blues » et « Cold Rain and Snow », qu'ils interprétèrent huit fois. En 1967, en plus de ces deux chansons (« Viola Lee Blues », dix fois, et « Cold Rain and Snow », huit fois), les Grateful Dead composèrent et jouèrent deux nouvelles chansons : « Alligator », douze fois, et « Caution : Do Not Stop on the Tracks », sept fois, en y ajoutant à sept reprises « Good Morning Little Schoolgirl ». Les concerts donnés par les Grateful Dead restaient moins structurés que ceux d'après 1978, mais ils incluaient encore des chansons relativement courtes, d'une part, avec des espaces pour les solos et les improvisations, et, d'autre part, des compositions plus longues, plus expérimentales. Trois semaines après l'arrivée de Hart, le groupe joua la suite « Cryptical »–« OtherOne » et, moins de deux mois après, ils commencèrent à jouer « Dark Star ». Dès son arrivée, Hart donna clairement une autre dimension au jeu des Grateful Dead. Mais ce n'est que deux mois après, à la suite de sa rencontre à

New York avec le joueur de tabla venu d'Inde Alla Rakha, que Hart fit évoluer les recherches musicales psychédéliquies du groupe vers le rock 'n' roll polyrythmique. Hart initia les autres membres du groupe aux combinaisons rythmiques que Alla Rakha lui avait enseignées et, dira-t-il plus tard, « pendant des mois, [les membres du groupe] passaient toutes leurs journées, jour après jour, sauf quand il y avait concert, à s'entraîner, empilant les 7/5 et les 11/9... nous avons cessé d'être un groupe de blues, et commencé à prendre notre forme actuelle pendant ces mois d'expérimentation ». (Hart, 1990 : 143).

Pour Phil Lesh, « Dark Star » est la « chanson délire phare » du groupe. C'est, de façon significative, la seule composition attribuée à tous les membres du groupe. Lesh écrit, au sujet du développement de cette chanson :

« Pendant que nous jouions avec elle, elle commençait à déborder en une vague de mélodie infinie pour ensuite revenir sous la forme de *larsen* chaotique, déchirant, et enfin reprendre le thème original – pour ainsi dire avec son propre accord. C'est comme si la musique voulait être portée bien au-delà du concept de chanson. » (Lesh, 2005 : 101)

Avec l'arrivée de Tom Constansen au clavier en novembre 1968, l'équipe de « Dark Star » est constituée. Voilà comment Blair Jackson décrit le groupe pendant la période « Dark Star » :

« Les Dead sont au sommet de leur talent d'improvisateurs, avec Garcia et Lesh qui se lancent alternativement dans des mondes musicaux incroyables, empruntant parfois la même voie, essayant chacun de temps à autre de mener le *jam* dans deux directions différentes en même temps. L'ajout de Tom Constansen et de son orgue donne aux développements des Dead

de cette période une texture nouvelle : dans « Dark Star », Constansen arrive parfaitement à s'introduire et à ressortir de la trame tissée par ses partenaires, jouant comme meneur ou donnant le rythme. Ce qu'il y avait aussi de remarquable... c'était la maturité toute récente de Weir à la guitare. Weir n'a jamais été un joueur de guitare rythmique conventionnel mais, durant cette période, il ouvrit son jeu dans cent directions, lâchant des séries d'accords brillants, étranges, ou commençant un *jam* par des arabesques de petites notes semblables à de mini-introductions. Hart et Kreutzman maintenaient le mouvement, suivant avec leurs batteries les solos d'autres interprètes ou insistant sur une idée pour pousser la musique dans une autre direction. » (Jackson, 1983 : 97)

À mesure que la chanson prend cette « forme chaotique, déchirante » et va « au-delà du concept de chanson », elle abandonne sa structure et sa forme originelle. Ce passage de la forme à l'informe, au chaos, était en vérité pour les interprètes une libération, et leur rappelait leurs premières expériences durant les *Acid Tests*. À une question qui lui fut posée sur ce qui ressortait du chaos des *Acid Tests*, Jerry Garcia répondit ainsi :

« L'absence de formes et le chaos produisent de nouvelles formes. Et un nouvel ordre. Plus proche, probablement, de l'ordre réel. Quand tu brises les ordres et les formes d'avant et que tu les laisses en morceaux, éparpillés, tu trouves tout d'un coup un nouvel espace, avec une nouvelle forme, un nouvel ordre, plus proches de la façon dont ça se passe. Plus proche du courant. Et nous nous sommes tout simplement *trouvés* là. On ne l'a jamais décidé, on n'y avait jamais pensé. Rien de tout ça. » (George-Warren, 1995 : 95)

Dans leur exploration des possibilités offertes par « Dark Star », le groupe rejetait les formes et l'ordre musical existants, tout simplement en les ignorant.

Néanmoins, le groupe n'abandonna jamais la forme de la chanson, malgré les ambiguïtés musicales de ce que Graeme Boone nomma la « *Dark Star progression* ». Par ailleurs, selon Boone, cette chanson repose sur neuf éléments structurels coordonnés qui offrent chacun l'occasion de recherches musicales séparées pendant son exécution.

Début de la chanson
 Début du premier épisode instrumental
 Sommet du premier épisode instrumental
 Début du premier couplet
 Texte du premier couplet
 Début du second épisode instrumental
 Sommet du second épisode instrumental
 Début et texte du second couplet
 Fin de la chanson et enchaînement avec le morceau suivant (Boone, 1997 : 173)

On peut aisément identifier au sein de cette structure les moments où le groupe improvise, dans son ensemble, de façon associative : il s'agit des épisodes instrumentaux. À ces endroits, les musiciens jouent la chanson en dialoguant les uns avec les autres. Chaque musicien peut prendre la direction du jeu en introduisant une nouvelle idée musicale, que les autres membres peuvent ensuite développer ou ignorer à mesure que le groupe s'aventure vers de nouveaux espaces musicaux. La plupart des musiciens, cependant, jouaient ensemble depuis presque trois ans. Ils avaient par conséquent déjà une certaine idée de ce que leurs partenaires joueraient, de la façon dont ils le joueraient, et faisaient confiance à leur intelligence. Au fur et à mesure que la musique cesse d'avoir la forme d'un dialogue explorant l'épisode musical pour progresser vers le sommet de celui-ci, les membres du groupe ne dialoguent plus, ne s'écoutent plus de la même façon. Chacun explore alors de façon

indépendante l'espace et les tensions entre les deux façons traditionnelles d'improviser. À ce moment de la chanson, personne ne prend les devants pour improviser sur le mode hiérarchique un solo avec en fond le *groove* mis en place par le reste du groupe, et le groupe n'explore pas en commun de nouvelles formes ou structures sur le mode associatif. La possibilité d'une improvisation transformative apparaît quand un espace et une tension se dessinent entre ces deux autres modes, précisément à ce moment où le groupe dans son ensemble trouve son nouveau *groove*, ce qui permet à chaque musicien de jouer tout en écoutant et en assimilant ce *groove* nouveau et implicite, au lieu de faire attention à ce que chaque musicien joue individuellement au même moment.

« Dark Star » devint la chanson « psychédélique » phare des Grateful Dead : ils la jouèrent vingt-neuf fois en 1968, et soixante-cinq en 1969. Ce n'était pourtant pas leur seule chanson « psychédélique », puisque des morceaux comme « The Other One », « The Eleven », « Cryptical » et « Caution » occupent le même créneau. Des chansons plus tardives comme « Playing in the Band », « Help on the Way » ou encore « Slipknot » furent aussi structurées formellement de façon à pouvoir explorer les possibilités ouvertes par et dans ces structures. À côté de ces compositions « psychédéliques », les Grateful Dead ont incorporé cette façon de jouer dans un grand nombre de leurs chansons, même quand il s'agissait de ballades ou de blues. Les musiciens commencent alors toujours par explorer de façon associative les possibilités de la chanson, pour ensuite éventuellement enchaîner sur une improvisation collective

transformative. Voici comment Lesh décrit leur façon de jouer « Viola Lee Blues » :

« On essayait de pousser la musique un peu plus *ailleurs* – tout d’abord en développant le groove, puis la tonalité, puis les deux, pour finalement enlever tous les silences, dans un immense *accelerando* culminant en un tourbillon de dissonances qui finalement retombait, de nulle part, sur le groove originel, et la répétition du dernier couplet. » (Lesh, 2005 : 59)

Cette analyse pose la question, philosophique, de la conscience et de ses différents états. Improviser, d’une façon ou d’une autre, demande un autre genre de conscience que lorsqu’on n’improvise pas. Le fait que les Grateful Dead improvisent d’une façon nouvelle, transformative, indique qu’ils étaient déjà ouverts aux possibilités d’autres types ou d’autres états de conscience, différents de ceux qui sont requis pour la musique dominante ou conventionnelle. Leurs groupies, de même, s’ouvraient à de telles possibilités, par le simple fait de participer à leur musique. On attribue trop souvent cette transformation de la conscience au seul LSD, ou à d’autres drogues psycho-actives. Or s’il est vrai que dans bien des cas ces substances sont des conditions suffisantes de cette transformation, elles n’en sont pas pour autant des conditions nécessaires, car il est possible d’en faire l’expérience sans drogue. Même si l’on sait que les Grateful Dead étaient plongés dans la culture LSD, cette question de la conscience doit avant tout être abordée à partir de celle du dialogue dans l’improvisation musicale.

Composition, production sonore, *happening* ou spectacle : dans tous les cas, l’improvisation a lieu « sur le moment », « spontanément », ce caractère spontané prenant toujours place dans un contexte.

Traditionnellement, en jazz, une tension travaille l’ensemble qui joue, et le musicien peut s’exprimer de façon spontanée au sein de cette tension structurelle – en général, entre la section rythmique et le soliste. Ingrid Monson part du rapport entre l’individu et le groupe pour décrire cette tension structurelle :

« ... la tension entre l’individu et le groupe joue à deux niveaux : entre la section rythmique et le soliste (qui peut en faire partie), et entre la section rythmique et chaque individu. » (Monson, 1967 : 67)

Sa thèse, dans *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* est qu’il n’y a pas que le soliste qui improvise, avec en fond le *groove* de la partie rythmique, mais que la section rythmique improvise elle aussi quand elle joue ce groove. Dans les deux cas, il est essentiel que les musiciens aient quelque chose à dire et que la musique jouée et entendue soit un dialogue improvisé.

Bruce Ellis Benson insiste aussi, dans *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*, sur cet aspect dialogique de la musique improvisée. Pour Benson, qui nourrit ses analyses de références à la philosophie européenne du xx^e siècle, toute musique est improvisation dans la mesure où « elle décrit les compositeurs, les interprètes et les auditeurs comme partenaires d’un dialogue. De ce point de vue, la musique est une conversation dont aucun des partenaires n’a le contrôle exclusif ». (Benson, 2003 : x) Les arguments et les exemples avancés par Benson ne portent pas sur les Grateful Dead en particulier, même si cela aurait pu être le cas. Benson s’intéresse avant tout à la musique classique, où les rôles de compositeur, d’interprète et d’auditeur sont clairement définis. Il applique aussi

ses analyses au jazz, et ne fait qu'un bref commentaire au sujet du rock. Ses recherches sont néanmoins pertinentes pour notre étude des Grateful Dead qui, sur scène, composent et dans le même temps jouent leur musique. À partir de Benson, on peut ainsi dire que leur dialogue n'a pas tant lieu entre deux différents ensembles, celui des compositeurs et celui des interprètes, qu'entre eux au moment où ils composent et jouent.

C'est pendant leurs répétitions, alors qu'ils apprenaient progressivement à jouer ensemble, que les Grateful Dead improvisaient de façon dialogique. Pendant ces répétitions, chaque musicien écoutait ce que jouait un autre, et ajustait son propre jeu en fonction de l'ensemble. Garcia reprend cette idée quand il dit : « quand vous êtes dans un groupe, vous devez arriver à laisser chacun s'exprimer de la façon qu'il pense être la meilleure. » (Gans, 2002 : 39) Dans cet entretien, Garcia insiste sur cet art d'écouter les autres musiciens, avec pour objectif d'avoir au sein du groupe un dialogue qui ait du sens. Mais quand les Grateful Dead jouaient sur scène, les musiciens n'alternaient pas systématiquement les solos, tel interprète répondant après les avoir écoutés à ce que jouaient les autres musiciens. Le modèle du dialogue improvisé en jazz, où l'improvisation est à la fois hiérarchique et associative, n'explique pas la manière dont les Grateful Dead jouaient collectivement pendant leurs *jams*. Il n'est pas possible de rendre compte de leur façon d'improviser en concert si l'on continue à penser, comme le voudrait ce modèle, que les musiciens sont en train de dialoguer entre eux. Durant leurs performances, les Grateful Dead explorent l'espace musical séparant deux chansons

structurées, ou les possibilités musicales offertes par la chanson elle-même, et une fois que tous ont adopté le même air ou le même *groove*, ils abandonnent le mode écoute-réponse propre au dialogue. Ils sont certes, comme l'affirment Monson et Benson, entre train de dialoguer – mais le dialogue n'a pas lieu pas entre eux. Il a pour interlocuteur, comme j'ai essayé de le montrer ailleurs (Spector, 2009), la chanson qui n'est pas jouée.

Reste à savoir à quoi peut bien ressembler un tel dialogue. Avant de l'examiner en détail, il peut être utile de faire un détour par Nietzsche, et par le cadre théorique qu'il propose pour dépasser de différentes façons le malaise qui frappe la culture contemporaine. Pour Nietzsche, l'un des problèmes principaux de la tradition intellectuelle occidentale, et qui contribue à son malaise présent, est l'importance démesurée qu'elle donne à la conscience et à la raison, alors que, comme Nietzsche l'indique, la conscience n'est pas seulement notre organe le plus récent, mais aussi le moins fiable. D'un point de vue philosophique, la conscience se définit en terme d'intentionnalité, c'est-à-dire qu'elle tend toujours vers un objet : pensées et croyances le sont toujours de quelque chose. Par exemple, si vous y prêtez attention, vous pouvez être conscients que vous êtes en train de lire ces lignes. Ce genre de conscience représente le fondement de la compréhension commune de cette notion, dans la mesure où nous transformons le monde en objet. Cette structure sujet-objet est aussi l'expression d'un horizon temporel. Penser à quelque chose, c'est à la fois imposer une structure temporelle et un fossé entre le sujet et l'objet pensé. Quand les membres des Grateful Dead improvisent et jouent

simultanément leurs solos, cet horizon temporel disparaît, nécessairement, au moment où ils jouent tous dans le même instant présent. Garcia commenta en ces termes les improvisations transformationnelles qui fonctionnent vraiment : « ces moments, quand tu joues et que toute la salle devient un seul être... ce sont des moments précieux, mec. Mais tu ne peux pas les chercher, et on ne peut pas les répéter. » (George-Warren, 1995 : 64) Quand toute la salle ne fait plus qu'un, il n'y a pas d'écart entre sujet et objet, et il n'est pas possible de chercher ces moments, car, dans ce cas, on se situe dans une structure consciente, ordonnée autour de la séparation entre sujet et objet, et ces instants uniques nous fuient alors. Pour faire l'expérience de tels instants, il faut leur être présent ; mais si l'on essaye de les penser, alors on les manque. Lesh dit quelque chose de semblable quand il parle de la façon dont jouait le groupe : « Si t'entres dans le jeu, tu peux tout d'un coup te retrouver en train de penser à ce que tu es en train de faire, de penser aux notes pendant que tu... les joues. Dans mon expérience, quand je fais ça, ça signifie que je ne suis pas en train d'écouter. » (Gans, 2002 : 162) Quand Lesh pense aux notes que lui ou d'autres sont en train de jouer, il n'écoute pas la chanson tout en jouant, mais écoute ce que les autres musiciens sont en train de jouer. Dans ces moments réflexifs, Lesh est un sujet actif qui vise comme objets les notes et les sons. Mais le genre d'écoute dont parle Lesh est une conscience de ce que les autres musiciens sont en train de jouer dans le contexte de son propre jeu, au sens où il s'agit de faire des sons un tout unifié et relationnel, plutôt que de chercher de façon active à les entendre individuellement ou en particulier. Écouter de cette façon signifie que chaque

interprète entretient un dialogue indépendant avec la chanson, tout en écoutant le dialogue que les autres entretiennent, et cela ne peut se produire dans le cadre temporel de la conscience visant un objet ; les musiciens doivent être présents, et la présence présuppose une conscience disposée en une structure dualiste, non-intentionnelle.

Nietzsche peut nous être utile ici. C'est en effet le premier, dans la tradition philosophique occidentale, à avoir montré tous les problèmes que pose la valorisation excessive, par celle-ci, de la raison à l'exclusion des autres instincts et passions. Dans la description qu'il donne de certains aspects de ce qu'il identifie comme la maladie de la culture occidentale, Nietzsche dégage les structures fondamentales de la culture dominante, culture que les membres de la contre-culture des années 1960 ont essayé de transformer. Et, dans ses réflexions sur l'avenir de l'humanité, il donne des indications sur les différentes façons possibles d'amener cette transformation.

Dès sa première œuvre, *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche situe chronologiquement la culture occidentale et révèle ses contradictions internes. Cette culture commence avec la défaite d'Athènes, elle a Socrate et Platon comme figures tutélaires, et se prolonge jusqu'à la fin du XIX^e siècle – quand Nietzsche lui-même proclame la fin de cette tradition et le possible début d'une nouvelle ère. Pour Nietzsche, ce que cette tradition nous lègue, c'est l'élévation de la raison, de la conscience, au rang de moteurs premiers de l'expérience humaine, au détriment d'autres pulsions et instincts plus naturels, ceux du corps. Ce qui a soutenu cette tradition dans ses différentes formes (Rome, la Chrétienté, la

révolution scientifique, les Lumières) est précisément ce qui, pour Nietzsche, constitue un problème, à savoir la prise tenace pendant deux millénaires de la raison, faculté de la conscience, sur la vie, et du dualisme métaphysique qu'elle présuppose. Pour Nietzsche, en insistant sur la raison, cette tradition, dans les domaines intellectuels et religieux, a non seulement écarté la réalité de l'expérience vécue, mais a surtout montré que cette expérience vécue était en conflit avec les supposées « vérités » découvertes par la raison. Dans *La Généalogie de la morale*, Nietzsche décrit ce qu'il en coûte d'être excessivement rationnel. Ayant abandonné ou subordonné leurs instincts et impulsions naturelles, les hommes

« ... se sentaient maladroits dans l'exécution des fonctions les plus simples : dans ce monde nouveau et inconnu, ils étaient privés de leurs anciens guides, de leurs instincts régulateurs, inconsciemment infaillibles, – ils en étaient réduits, ces infortunés, à penser, à conclure, à calculer, à combiner des causes et des effets ; ils en étaient réduits à leur « conscience », à leur organe le plus misérable. » (Nietzsche, 1971b : 275)

Pour Nietzsche, le malaise infectant la civilisation occidentale résulte de la place excessive que celle-ci accorde à la raison, à la pensée consciente, par opposition à l'expérience vécue et à l'instinct. En d'autres termes, la pensée a pris la place de la vie, penser au sujet de la vie est devenu plus important que vivre une vie. Autrement dit, la vie devait être vécue de façon rationnelle, en accord avec les prescriptions de la conscience, et si celle-ci affirme qu'il y a plus de réalité dans une forme immuable que dans notre expérience du changement, c'est cette dernière qui est erronée. Les philosophes, dans leur effort pour déterminer la nature de la conscience, en sont venus à affirmer que celle-ci est

intentionnalité. Dire que la conscience est intentionnalité, c'est dire que la conscience *tend* vers un objet, c'est-à-dire qu'elle est toujours dirigée vers un objet, au sens où la conscience est toujours conscience de quelque chose. L'une des caractéristiques essentielles de la conscience est donc son dualisme entre sujet et objet. La critique nietzschéenne peut ainsi être reformulée à partir de ce que la contreculture des années 1960 a essayé de dépasser : la culture dominante adhère à la foi en la raison promue avec succès par Platon, et, par conséquent, ceux qui adhèrent à cette culture dominante vivent et comprennent ce qu'ils vivent comme s'il existait une grille fixe de vérités face à un sujet pensant qui peut la découvrir. La musique en général échappe à ce reproche parce qu'il est dans sa nature même de révéler les limites de l'ordre plutôt que l'ordre lui-même. Mais son histoire regorge d'innovations qui ont remis en cause le statu quo. Les Grateful Dead s'approprièrent ainsi les innovations de Coltrane et Ives, entre autres, pour les appliquer au rock 'n' roll et leur donner une tournure particulière, psychédélique, qui leur soit propre.

On ne peut rendre compte du jeu des Grateful Dead à partir de notre culture dualiste et rationaliste, de même que la musique de Coltrane échappe aux catégories mises en place par cette culture. Nietzsche critique cette dernière en identifiant deux problèmes résultant du rôle qu'elle accorde à la conscience. Premièrement, la valorisation excessive de la conscience, quand il s'agit de vivre ; deuxièmement, une définition de la conscience qui aboutit à exclure certains types d'expérience. Si l'on revient à « Dark Star », on peut voir comment ne serait-ce que les paroles de cette chanson remettent en cause le rôle de la raison.

Le premier couplet de « Dark Star » énonce, de façon poétique, ce que Nietzsche dit en philosophe du premier problème, celui de la conscience rationnelle, de la suprématie de la raison aux dépens des autres instincts ou pulsions. Robert Hunter, le principal parolier des Grateful Dead écrit ainsi :

« L'étoile noire s'effondre, éparpillant sa lumière en cendres
La Raison se déchire, les forces brisent leurs barreaux
La torche brille entre les nuages de l'illusion »
(Hunter, 1990 : 54)

Quand la suprématie de la raison se dissipe (« la raison se déchire »), les barreaux de la grille apparaissent alors comme une illusion (« les forces brisent leurs barreaux ») – dans les termes employés par Garcia pour décrire « Dark Star », la raison a imposé au chaos sans forme et mouvant une forme arbitraire. Une fois que les forces se sont libérées et que la grille apparaît arbitraire, les hommes ne cherchent plus à découvrir des vérités préétablies, mais naviguent à travers les ouvertures mouvantes du chaos informe (« La torche brille entre les nuages de l'illusion »).

Le second problème posé par la conscience, à sa définition comme intentionnalité, apparaît clairement quand on essaye d'expliquer comment les musiciens pouvaient être conscients, mais pas d'un objet, pendant qu'ils improvisaient un *jam*. Pour formuler autrement la question : si l'on comprend la musique improvisée comme un dialogue, alors de quel type de dialogue peut-il bien s'agir quand les Grateful Dead jouent un *jam*, puisque le dialogue ne se déroule plus sur le mode écoute-réponse – en effet, il est manifeste que pendant l'improvisation les membres du groupe ne jouent pas en réponse à leurs partenaires. En d'autres termes, l'horizon temporel

qui permettait de successivement écouter, puis répondre, a été abandonné. Nietzsche peut à nouveau nous être utile ici. Son concept de l'Eternel Retour du même, en effet, qui constitue selon lui le nerf de sa stratégie visant à dominer le malaise de la culture contemporaine et la foi de celle-ci en la conscience rationnelle, peut permettre de saisir cette expérience de la présence dans le cas du *jam* des Grateful Dead.

L'idée de l'Eternel Retour est propre à Nietzsche – elle est aussi problématique, pour la raison que Nietzsche la formule de façon différente dans différents contextes. Mais la pensée de cette expérience est de toute façon, comme il l'affirme lui-même, centrale pour sa philosophie. Il écrit ainsi dans *Ecce Homo* : « L'idée de retour éternel, la forme la plus haute d'acquiescement qui puisse être atteinte ». (Nietzsche, 1974 : 306) Une interprétation complète du concept d'Eternel Retour demande de le mettre en relation avec les notions de volonté de puissance et de dépassement de soi-même. Cette tâche est trop vaste pour cet article, mais on peut néanmoins avoir une première compréhension de ce que Nietzsche voulait dire, et du rapport avec l'expérience de la présence nécessaire à l'improvisation transformationnelle, quand on lit cet extrait de « De la Vision et de l'Enigme », dans *Ainsi parlait Zarathoustra* :

Vois ce portique, ô nain [...] Il a deux faces. Deux voies ici se joignent que ne suivit personne jusqu'au bout.

Cette longue voie derrière dure une éternité. Et cette longue voie devant – est une seconde éternité.

Elles se contredisent, ces voies, se heurtent de plein front ; – et c'est ici, sous ce portique, qu'elles se joignent. Le nom de ce portique est là-haut inscrit : « Instant ! ». (Nietzsche 1971a : 177)

Pour tout événement, acte, instant, l'horizon de la temporalité avec sa structure orientée vers un passé et un futur disparaît, quand nous vivons chacun de ces instants dans le présent. C'est cette compréhension de l'Eternel Retour qui éclaire la présence nécessaire aux improvisations des Grateful Dead.

L'expression d'« Eternel Retour » est elle-même problématique : la juxtaposition des deux termes semble contradictoire. Le terme de « retour » désigne ici clairement un processus temporel. En revanche, le terme « éternel » n'est pas aussi évident. Dans le passage cité, les voies s'étirent vers l'Eternité dans les deux directions, et « éternité » semble ici signifier une durée infinie, la sempiternité. Mais « éternel » peut signifier aussi ce qui s'oppose à « temporel ». En ce sens, dire d'une chose qu'elle est éternelle signifie qu'elle ne se situe pas dans le temps, qu'elle n'a pas de début, de milieu, de fin – elle est, simplement, sans s'étirer dans le temps, sans durée. Le concept d'Eternel Retour signifierait alors revenir à un état d'atemporalité. Autrement dit, ce ne sont pas les événements qui reviennent, encore et encore, mais nous qui revenons à ces instants, une fois disparu l'horizon de la temporalité.

Nous ne faisons pas cette expérience dans la vie de tous les jours, puisque notre expérience est pour la plus grande part faite de débuts, de milieux, de fins, et constituée par l'intentionnalité de la conscience, avec sa partition entre sujet et objet. Mais il n'est pas impossible de faire une expérience atemporelle, et je crois même que nous avons de telles expériences plus souvent que nous le pensons. Ce que

je voudrais suggérer, ici, c'est que nous pouvons comme être humains faire une expérience qui soit consciente, mais non-intentionnelle. Une expérience dans laquelle nous sommes conscients d'être conscients, mais ne sommes conscients d'aucun objet. Quand les Grateful Dead improvisaient un *jam*, il jouaient leur musique dans l'instant; ils étaient aussi conscients du fait qu'ils étaient en train de jouer en groupe. Dans les termes de la théorie de la forme, il n'y avait pas de figure se détachant du fond, que ce soit eux, leurs partenaires, la scène, le matériel ou le public. Tout faisait fond ou, pour reprendre les termes de Garcia lui-même : « la salle entière ne fait plus qu'un » (George-Warren, 1995 : 64) Le but qu'ils se donnaient en tant que musiciens était alors d'être conscients de ce que Garcia nommait le courant, ou, dans les termes de Lesh, de « ces instants où tu n'es même plus humain (plus un musicien, pas même une personne), où tu es seulement là ». (Gans, 2002 : 110) Et ce n'est pas simplement en jouant, mais aussi en écoutant, qu'une conscience en présence peut se substituer à une conscience structurée autour de la partition entre sujet et objet, et à l'horizon temporel qui l'accompagne. À certains moments, plongés dans le *jam*, il nous est possible de faire l'expérience de cette conscience en présence – quand nous n'écoutons plus la musique à partir d'une distinction entre sujet et objet, mais que nous sommes en dialogue avec la chanson pendant que nous dansons avec le groupe qui lui aussi dialogue avec la chanson. Jouer ou écouter la musique des Grateful Dead transforme musicalement les musiciens et le public, et transforme leur conscience.

Bibliographie

- BENSON Bruce Ellis (2003), *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BOONE Graeme (1997), "Tonal and Expressive Ambiguity in 'Dark Star'", in *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, New York, Oxford University Press, p. 171-210.
- DORLING KINDERSLEY Publishers (2003), *Grateful Dead: The Illustrated Trip*, Londres, Dorling Kindersley.
- GANS David & THE GRATEFUL DEAD (2002), *Conversations with the Dead: The Grateful Dead Interview Book*. [2^e éd.], New York, Da Capo.
- GARCIA Jerry, Charles Reich & Jann Wenner (1972), *Garcia: A Signpost to New Space*, San Francisco, Straight Arrow.
- GEORGE-WARREN Holly (ed.) (1995), *Garcia*, Boston, Little, Brown and Company.
- GREENFIELD Robert (1996), *Dark Star: An Oral Biography of Jerry Garcia.*, New York, William Morrow and Company.
- HART Mickey with Jay STEVENS and Fredric LIEBERMAN (1990), *Drumming at the Edge of Magic: A Journey into the Spirit of Percussion*, San Francisco, Harper Collins.
- HUNTER Robert (1990), *A Box of Rain*, New York, Viking.
- JACKSON Blair (1983), *Grateful Dead: The Music Never Stopped*, New York, Delilah.
- KALER Michael (2011), "How the Grateful Dead Learned to Jam", *Dead Studies I* (2011), p. 93-112.
- LESH Phil (2005), *Searching for the Sound: My Life with the Grateful Dead*, New York, Little Brown.
- MALVINI David (2007), "'Now Is the Time Past Believing': Concealment, Ritual, and Death in the Grateful Dead's Approach to Improvisation", in Meriwether Nicholas (dir.), *All Grateful Instruments: The Contexts of the Grateful Dead Phenomenon*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 1-18.
- MERIWETHER Nicholas (dir.) (2007), *All Grateful Instruments: The Contexts of the Grateful Dead Phenomenon*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- MONSON Ingrid (1967), *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, The University of Chicago Press.
- NIETZSCHE Friedrich (1971a), *Œuvres philosophiques complètes*, vol. VI : *Ainsi parlait Zarathoustra*, III, 2, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard.
- NIETZSCHE Friedrich (1971b), *Œuvres philosophiques complètes*, vol. VII : *Par-delà bien et mal, La généalogie de la morale*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard.
- NIETZSCHE Friedrich (1974), *Œuvres philosophiques complètes*, vol. VIII : *Le cas Wagner, Crépuscule des idoles, L'antéchrist, Ecce Homo, Nietzsche contre Wagner*, trad. J.-C. Hémery, Paris, Gallimard.
- PRESSING Jeff (1988), "Improvisation: Method and Models" in Sloboda John A. (dir.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance*,

The Grateful Dead et Friedrich Nietzsche

Improvisation, and Composition, Oxford, Clarendon Press.

SCOTT John W. & Mike DOLGUSHKIN & Stu NIXON (1999), *Deadbase XI: The Complete Guide to Grateful Dead Song Lists*, Cornish, N. H., Deadbase. [Site web : <http://www.deadbase.com>]

SPECTOR Stan (2010), “When ‘Reason Tatters’: Nietzsche and the Grateful Dead on Living a Healthy Life”, in Tuedio Jim & Spector Stan

(dir.), *The Grateful Dead in Concert: Essays on Live Improvisation*, Jefferson, NC, McFarland and Company, pp. 180-190.

— (2009), “How the Music Played the Band: Grateful Dead Improvisation and Merleau-Ponty.” in Meriwether Nicholas (dir.), *Dead Letters Volume 4*, Columbia, SC, Dead Letters Press, pp. 195-205.

TUEDIO Jim & SPECTOR Stan (dir.) (2010), *The Grateful Dead in Concert: Essays on Live Improvisation*, Jefferson, NC, McFarland and Company.